Warszawa, d. 15 marca 1914 r. № 6 (129)



Dr ADOLF CHYBIŃSKI. 6)

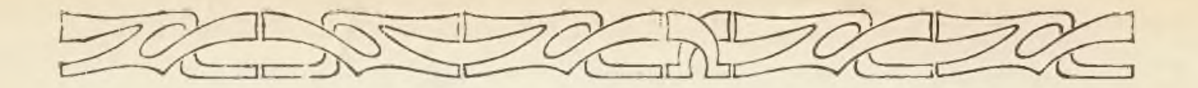
Jan Sebastjan Bach.

(Ciąg dalszy.)

Nim zaznajomimy się z dalszemi kolejami Bacha, t. j. ostatnią czyli lipską epoką jego życia, wglądnijmy w jego pracę podczas pobytu w Cöthen.

Pobyt Bacha w Cöthen zaznaczył się przedewszystkiem mnogością dzieł instrumentalnych, gdyż Bach już z racji swego tamże stanowiska artystycznego zajmował się w pierwszym rzędzie praktyką instrumentalną. W Cöthen powstały sonaty i suity skrzypcowe, wiolonczelowe i fletowe, sonaty dla gamby, suity orkiestrowe (dwie pierwsze) i koncerty brandeburskie. Zewnętrznym dowodem tego — czasowego zresztą — ograniczenia się do muzyki instrumentalnej jest choćby to, że w Cöthen skonstruował Bach instrument, pośredniczący między altówką a wiolonczelą, zwany „viola pomposa", o którym obszerniej będzie mowa w dalszych rozdziałach. Nie mniej gorliwie oddawał się twórczości organowej i fortepjanowej, co łączyło się głównie z jego zajęciami pedagogicznemi w łonie swej rodziny, jak tego dowodzi np. „Clavier-Büchlein von Wilhelm Friedemann Bach" z r. 1720. Ale mimo celów pedagogicznych, wyrażonych — jak się dowiemy później — także w pełnym tytule niektórych kompozycji, wartość fortepjanowych utworów jest wielka dzięki czysto twórczym elementom, w jakie są w nich nagromadzone hojnie a łatwo, tak, że w rzeczywistości nie można u Bacha oddzielać pedagogicznego postępowania od artystycznego tworzenia. Inwencje i „sinfonje" (zredagowane w r. 1723), preludja, fugi, chorały, tańce, suity — to plon czasów cötheńskich, w których powstało również nieśmiertelne „Wohltemperiertes Clavier" (1722). Podobne formy znajdziemy w dwuch zbiorkach: „Klavierbüchlein von Anna Magdalena Bach" z r. 1722 i 1725, zawierających „einige höchst nötige Reguln vom General Basso", spisane ręką mistrza. Jakby za echo minionych wieków uznać należy to, że Bach przy nauce gry na instrumencie uwzględniał naukę kompozycji, co sam wyraził w tytule swych inwencji. Zajmowała go również kwestja aplikatury, w której poczynił pewne modyfikacje. Niektóre kompozycje fortepjanowe powstały bez związku z celem pedagogicznym. Tu należą tokkaty fis-moll i c-moll, oraz fuga a-moll. Do pobytu w Cöthen należy odnieść trzy kantaty. Skromna ich ilość tłumaczy się tem, że w reformowanym kościele, jaki tam obowiązywał, muzyka nie odgrywała żadnej roli. Zajmowanie się kompozycją instrumentalną zbliżyło Bacha do ówczesnej włoskiej muzyki, a głównie do Corellego i Vivaldiego, jako twórców koncertów i sonat. Niemniej zajmował się muzyką francuską. Wpływy studjów nad tymi kierunkami objawiają się w orkiestrowej i kameralnej muzyce Bacha, tak, że epoka cötheńska jest dla instrumentalnej twórczości conajmniej równie ważna, jak weimarska.

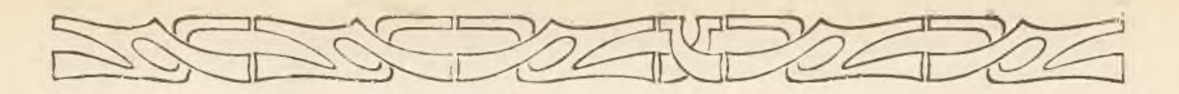
Umiejąc stosować się do warunków, zajęty był Bach w następnych latach głównie jako kompozytor religijny. To jest właśnie cechą epoki lipskiej, do której obecnie przechodzimy.



Gdy Bach objął kantorat w Lipsku, wrzały spory między konsystorzem a radą miejską. Schweitzer twierdzi, że Bach nie cierpiał bynajmniej przykrości z tego powodu, gdyż te spory były na rękę jego potrzebie niezależności. „Konsystorz szachował radę, a rada konsystorz, a tymczasem czynił to, co chciał.“ Mimo to jednak z dzieła Spitty nabieramy przekonania, że kantorat przyniósł mu sporo udręczeń, cały zaś pobyt w Lipsku był w gruncie rzeczy wielkim zawodem, rzadko łagodzonym jaśniejszymi momentami.

Wśród siedmiu nauczycieli w „Thomasschule“ zajmował Bach, według statutów, miejsce trzecie po rektorze i konrektorze. Zajęcia w szkole zajmowały mu trzy godziny dziennie prócz czwartku. Uczył śpiewu w wyższych czterech klasach, a prócz tego łaciny w tercji. Próby do niedzielnych śpiewów odbywał w sobotę po południu do godziny czwartej w kościele po nieszporach. Nadto zobowiązany był co cztery tygodnie do inspekcji internatu przy „Thomasschule“, Do tej ostatniej funkcji, jak i do nauki śpiewu nie zdawał się Bach przykładać zbyt wielkiej wagi, co narażało go na słuszne zarzuty, jak jeszcze dowiemy się poniżej. Tymczasem chór alumnów z „Thomasschule“ miał co niedzielę wypełniać dość obfite pensum. Śpiewał bowiem w „Thomaskirche“, „Nicolai-Kirche“, „Neue-Kirche“, „Leterskirche“, a w uroczyste święta prócz tego w kościele przy szpitalu św. Jana. Kantor dyrygował tylko w dwuch pierwszych kościołach, i to naprzemian co drugą niedzielę. Śpiewano kantatę i motety. Wyjątek stanowiły tylko uroczyste święta, w których śpiewano rano w jednym, po południu zaś w drugim kościele. Pierwszym chórem dyrygował kantor, innymi zaś prefektowie, którymi Bach często się wyręczał przy pogrzebach, procesjach i ślubach. Chóry, zwane też kantorjami, odbywały t. zw. kurrendy dwa razy w rok, koło św. Michała i w Nowy Rok, obchodząc ze śpiewami domy. Jeśli zważymy, iż w pewnych okresach roku kościelnego nie śpiewano muzyki w stylu koncertującym, a więc kantat, że w „Thomasschuli“ istniały liczne ferje oraz dni wolne od nauki przed lub popołudniowej, to dojdziemy do przekonania, że Bach nie miał zajęć, któreby można nazwać uciążliwemi, choćbyśmy jeszcze dodali, że miał dozór nad organistami obydwuch głównych kościołów miejskich i nad muzykantami miejskimi, decydując też o programach produkcji kościelnych. Dodajmy ponadto i ten fakt, że wkrótce miał Bach dość nauczania łaciny: „z gramatyką w ręce i może kantatą kościelną w głowie pojawić się przed czeredą uczniów z tercji — jak pisze Spitta — było dla niego mimo wszystko uciążliwem. Porozumiał się ze swym kolegą, magistrem Pezoldem, który objął stałe zastępstwo Bacha, otrzymując za to od niego 50 talarów rocznie z warunkiem, iż w razie przeszkody przybędzie Bach do klasy, aby „denen Knaben ein Exercitium zu elaboriren“.

Ogólne pobory Bacha wynosiły mniej więcej 700 talarów rocznie, na co składały się stała pensja, czesne, dochody z legatów, pogrzebów, ślubów i t. d. Dochody kantora nie były więc stałe. Bach nie był zadowolony z tego stanu rzeczy, jak dowodzi dalszy ustęp z listu, pisanego w r. 1729 do Erdmana: „Hierselbst bin nun nach Gottes Willen annoch beständig. Da aber nun 1) finde, dass dieser Dienst bey weiten nicht so erklecklich, als man mir ihn beschrieben, 2) viele Accidentia dieser Station entgangen, 3) ein sehr theurer Orth und 4) eine wunderliche und der Music wenig ergebene Obrigheit ist, mithin fast in stetem Verdruss, Neid und Verfolgung leben muss, als werde genöthiget werden, mit des Höchsten Beystand meine Fortune anderweitig zu suchen. Solten Euer Hochwohlgebohren vor einen alten treuen Diener dasiges Orthes eine convenable station wissen oder finden, so ersuche gantz gehorsamst vor mich eine hochgeneigte Recommendation einzulegen; an mir soll es nicht manquiren, dass dem hochgeneigten Vorspruch und intercession einige satisfaction zu geben, mich bestens beflissen seyn werde. Meine itzige station belaufet sich etwa auf 700 Thaler, und wenn es etwas mehrere, als ordinairement Leichen gibt, so steigen nach proportion die accidentia; ist aber eine gesunde Lufft, so fallen hingegen auch solche, wie denn voriges Jahr an ordinairen Leichen accidentia über 100 Thaler Einbusse gehabt. In Thüringen kann ich mit 400 Thalern weiter kommen als hiesiges Orthes mit noch einmahl so vielen hunderten, wegen der excessiven kostbaren Lebensarth. Nunmehro muss doch auch mit noch wenigen von meinen häusslichen Zustande etwas erwehnen. Ich bin zum 2 ten Mahl verheurathet und ist meine erste Frau seel. in Cöthen gestorben. Aus ersterer Ehe sind am Leben

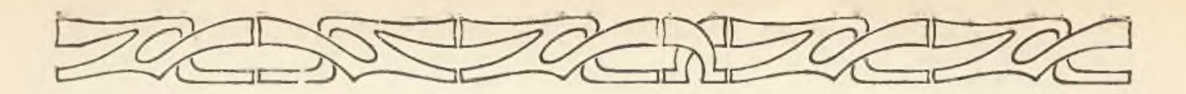


3 Söhne und eine Tochter, wie solche Euer Hochwohlgebohren annoch in Weimar gesehen zu haben, sich hochgeneigt erinnern werden. Aus 2 ter Ehe sind am Leben 1 Sohn und 2 Töchter. Mein ältester Sohn ist ein studiosus Juris, die andern beyde frequentiren noch einer primam und der andere 2dam classem, und die älteste Tochter ist auch noch unverheurathet. Die Kinder anderer Ehe sind noch klein, und der Knabe erstgebohrner 6 Jahr alt. Ingesamt aber sind sie gebohrne Musici und kann versichern, dass schon ein Concert vocaliter und instrumentaliter mit meiner Familie formiren kan, zumahle da meine itzige Frau gar einen saubern Soprano singet, und auch meine älteste Tochter nicht schlimm einschläget." Wyrazami „najoddańszego respektu" kończy Bach ten list, z którego przebija gorycz i żal, chęć wydostania się z dusznych stosunków lipskich, a zarazem jakby dowód, że obok twórczości ostoją myśli Bacha była jego rodzina, dla której był najlepszym ojcem. A to ostatnie wymagało licznych ofiar, tak. że Bach był zmuszony niejednokrotnie iść przebojem i sprawy sztuki łączyć ściśle ze sprawami finansowemi, których — jak się Schweitzer trafnie wyraża — „nie uważał za rzeczy poboczne".

W porównaniu z Dreznem przedstawiały się stosunki muzyczne w Lipsku bardzo niekorzystnie, a już wprost beznadziejnie w „Thomasschule", znajdującej się wówczas w zaniedbaniu. Alumni marnowali swe głosy przez owe kurrendy i śpiewanie podczas pogrzebów i procesji, niekiedy wśród mrozu lub deszczu; ponieważ zaś owe okolicznościowe śpiewania przynosiły wcale pokaźne dochody i im samym i nauczycielom, przeto mowy być nie mogło o tem, aby alumni śpiewali dobrze i byli w stanie wyćwiczyć utwór trudniejszy, kantatę lub motet. Z tychże samych powodów nie można było skasować tych okolicznościowych śpiewań. Dawniej przyjmowano chłopców z pięknymi głosami jako nadliczbowych alumnów, ale ze względów oszczędnościowych zniesiono i ten zwyczaj. Przedtem istniały małe stypendja dla studentów, mogących śpiewać tenorem i basem w chórze mieszanym i zasiadać w orkiestrze. Zwolna jednak przeznaczano je na inne cele, tak, że kantor rozporządzał tylko miernym chórem alumnów i ośmioma muzykantami miejskimi. Nadto odciągała chłopców opera bądź lipska lub przedewszystkiem drezdeńska i weissenfelska. Poprzednik Bacha, Kuhnau, wnosił do rady miejskiej pięć memorjałów (wydanych przez Spittę w „Bachu"), prosząc o subwencję na „Beförderung der Kirchen-Music und der Ehre Gottes", ale magistrat, odwieczny symbol wszechmądrości, postępował tak, jakby wogóle żadnego memorjału nie otrzymał. Istnienie dwuch muzycznych towarzystw, mianowicie „Telemanscher Gesangverein" i „Collegium musicum", cieszących się uznaniem, obniżyło oczywiście znaczenie chóru z „Thomasschule", a tem samem i kantora.

Bach rozpatrzył się w sytuacji i postanowił ją ratować w ten sposób, że rozpoczął starania o muzyczną dyrekturę przy uniwersytecie. Był zresztą zwyczaj, iż kantor łączył zajęcia w „Thomasschule" i w uniwersytecie. Tymczasem już na trzy tygodnie przed nominacją Bacha na kantora nadał senat stałą posadę dyrektora muzyki niejakiemu Janowi Gottliebowi Görnerowi (1697—1778), organiście w „Nicolaikirche", a więc podwładnemu Bacha, i to muzykowi równie zarozumiałemu, jak i małą przedstawiającemu wartość. Bernard Fryderyk Richter opisuje walkę Bacha z uniwersytetem, który chciał prawdopodobnie zadokumentować „dass die Akademie nichts schuldig sei allemahl den Stadtkantorem anzunehmen", w gruncie rzeczy zaś stało się to przez protekcję dla Görnera. Gdy Bach zgłosił się w dniu 23 września 1723 r. w uniwersytecie po odbiór należnych kantorowi od dawien dawna 12 talarów, odprawiono go z niczem; dano mu tylko wynagrodzenie za kompozycje, ofiarowane dla produkcji uniwersyteckich. Nieporozumienia ciągnęły się przez dwa lata. Bach widział się zmuszonym wnieść zażalenia do króla. Listy te interesują nas, więc przytaczam je według Spitty na końcu obecnego tomu.

Król kazał załatwić sprawę szybko; załatwiono ją jednak mylnie i niedokładnie, co pociągnęło za sobą dalsze suplikacje Bacha. Mimo pisma króla, traktował uniwersytet całą sprawę nieszczerze, jeśli nie podstępnie, Bach zaś wprawdzie otrzymał to, czego pragnął, ale Görner pozostał nadal „director chori musici academici bei dem neuen Gottesdienste am Paulino". Dzielił się również z Bachem pisaniem kantat uroczystych. Z początku chciano wymusić na Bachu zrzeczenie się i tego zajęcia. Gdy bowiem w r. 1727 miano w dniu 7 września wykonać kantatę na cześć

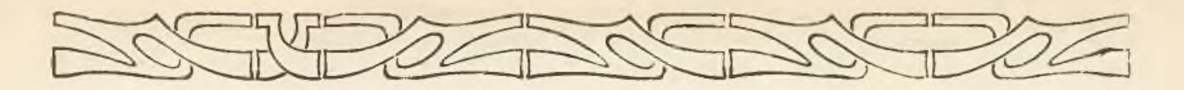


zmarłej królowej Krystyny Eberhardyny, autor zaś tekstu, Kirchbach, zwrócił się do Bacha o napisanie muzyki, władza uniwersytecka z oporem przyjęła jego propozycję, popartą zresztą 12 talarami; posłano Bachowi do podpisania rewers, w którym miał oświadczyć, że dzieje się to wyjątkowo i że nigdy więcej nie będzie miał podobnych pretensji. Uniwersyteckiemu registratorowi, który w tym celu przybył do Bacha, wskazał mistrz uprzejmie drzwi. Rewers ten, podany przez Richtera, jest zarazem dokumentem arogancji uniwersyteckiej władzy wobec mistrza, oddającego swą dostojną sztukę na usługi ludzi niegodnych.

Nieporozumienia między Bachem a Görnerem trwały zrazu dalej. W r. 1729 został przeciwnik i podwładny Bacha organistą w „Thomaskirche". Wieści głoszą, iż podczas próby przyszło raz do nieporozumienia między Bachem a fałszywie akompanjującym Görnerem; w irytacji zerwał Bach perukę i rzucił ją na głowę organisty, twierdząc, że ten ostatni powinien zająć się raczej szewstwem. W późniejszych latach porozumieli się przeciwnicy, a dowodem tego jest fakt, że Görner figuruje w roku śmierci Bacha jako opiekun jego czworga jeszcze nieletnich dzieci.

Wszystkie te troski i walki Bacha były wprawdzie napozór małego znaczenia, ale zarazem wprawiały nerwy mistrza w stan podrażnienia choćby tylko z tego powodu, że je odczuwał jako niepotrzebne, a przecież nie dające się ominąć. Za sporem z uniwersytetem przyszły spory z konsystorzem i radą miejską na tle złej organizacji chórów w kościołach, w szczególności zaś chóru alumnów z „Thomasschule". Najprzód chodziło o ustanowienie porządku, w jakim miały być śpiewane chorały podczas nabożeństw. Czynił to właściwie sam kantor, ale pewne prawa miał w tym zakresie subdjakon Gaudwitz. Przez rok tolerował Bach to postępowanie, wreszcie zaczął ignorować pomysły subdjakona, a gdy do sporu wmieszał się superintendent, Bach odniósł się do rady miejskiej, powodując konflikt między nią a konsystorzem. Nie mamy żadnej pewności, jaki ta afera znalazła koniec. Prawdopodobnie rada była zadowolona, że może z konsystorzem polemizować; wkrótce Bach przekonał się, że nie było sposobu wyjednania od niej poparcia w rzeczach muzyki i ulepszenia jej kultu. Tylko w radzie miejskiej mogły po śmierci Bacha paść słowa: „Herr Bach wäre zwar wohl ein grosser Musicus, aber kein Schulmann gewesen". Przyznamy słuszność tym słowom, gdyż najodpowiedniejszem byłoby takie stanowisko Bacha jako dyrygenta chórów, na którem nie byłby zmuszony odbywać ćwiczeń ze złym pod różnymi względami materjałem, nie zadowalającym choćby głosowo. Jak mógł wyglądać chór Bacha wobec włoskich śpiewaków w Dreznie? A tych ostatnich miał sposobność słyszeć niejednokrotnie, co zrazu dawało mu zadowolenie, przemieniające się jednak po powrocie do Lipska w rozczarowanie i rozdrażnienie. Żądania Bacha co do sprawności chóru były z pewnością słuszne ze stanowiska sztuki, ale mogły być zaspokojone tylko wówczas, gdyby — jak Spitta trafnie zauważa — znalazły się były „po jednej stronie talent pedagogiczny (którego B. nie posiadał, jeśli miał do czynienia z mało muzykalnym uczniem), z drugiej zaś muzyczny (czego B. o alumnach nie mógł powiedzieć bez daleko idących zastrzeżeń)". Czy wobec tego mogły być wykonane choćby tylko poprawnie trudne koloraturowe arje i recytatywy z kantat lub pasji św. Mateusza? Trudno nam jest wyobrazić sobie, jak mogli muzykanci miejscy pokonywać partje instrumentalne, które tyle trudności sprawiają nawet wybitnym koncertmistrzom dzisiejszym. Wszystko to prawdopodobnie drażniło Bacha, najwięcej jednak niemożność sięgnięcia w głąb jego ducha (czego zresztą od ludzi tej kategorji wymagać nie mógł!) i niedostateczna obsada zespołów. Już Kuhnau żądał czterokrotnej obsady każdego głosu skrzypcowego. Zespół instrumentalny Bacha przedstawiał się bardzo skromnie: dwuch lub trzech pierwszych skrzypków, tyleż drugich, dwuch altowiolistów, dwuch wiolonczelistów, jeden kontrabasista, dwuch lub trzech oboistów, jednego lub dwuch fagocistów, tyleż flecistów i trębaczy. Posiłkował się wokalistami, grającymi na różnych instrumentach, wobec czego chór obejmował nieraz tylko dwunastu śpiewaków, t. j. każdy głos był trzykrotnie obsadzony. Najgorzej przedstawiała się sytuacja na początku roku szkolnego, gdy głosy nie były jeszcze należycie przygotowane. Niejedna kantata — jak słusznie zauważa Schweitzer — jest instrumentowana tak, jak na to pozwalał doraźny stan zespołu.

Na tle doboru głosów wszczęły się nieporozumienia między Bachem a radą miejską w r. 1729, gdy dziewięciu alumnów utalentowanych, między nimi także syn

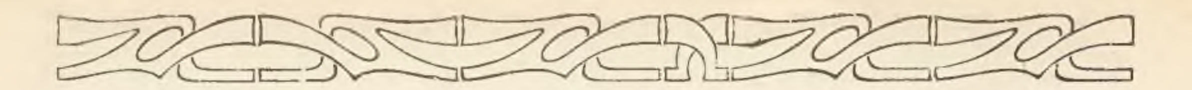


mistrza, Wilhelm Friedeman, ukończyło i opuściło szkołę. Przy obsadzie wakansów postąpiła rada nietylko bezmyślnie, ale i obcesowo omijając trzech kandydatów, których Bach uznał za godnych przyjęcia do konwiktu ze względu na ich muzykalność. Rekursu Bacha i rektora Ernestiego nie uwzględniła rada miejska bynajmniej.

Wkrótce miał Bach przekonać się o tem, że pierwsze nieporozumienia z radą miejską szybko zamieniły się w spór na tym samym tle. Produkcje wokalne w „Thomaskirche" pogarszały się ustawicznie, gdyż w chórze nie współdziałali studenci, którzy dawniej pobierali za to osobne stypendja. Daremne były usiłowania Bacha, zmierzające ku przywróceniu dawnych stosunków, nie pomogło też objęcie przezeń dyrektorstwa w „Telemannscher Musikverein". Ograniczeni w swej mądrości ojcowie miasta przypuszczali, że zły stan chóru szkolnego jest winą kantora, nie widzieli zaś właściwego źródła złego stanu rzeczy. Owszem, na posiedzeniach rady sojusz złośliwości z głupotą święcił tryumfy, gdyż nie brakło nawet wyrażeń, obrażających genjalnego kantora, który ze swej strony w słusznym uporze ignorował admonicje rajców, przypominając sobie zapewne liberalne postępowanie konsystorza w Arnstadt. Nadarzyła się sposobność dokuczenia Bachowi, któremu między innemi zarzucano, że opuszczał Lipsk bez opowiedzenia się burmistrzowi, że „nic nie zrobił" i t. d. Jak wiemy — Bacha zastępował stale w uczeniu łaciny magister Pezold. Ponieważ działalność Pezolda nie dogadzała wymogom rady, przeto postanowiono oddać zastępstwo komu innemu, a Bacha przenieść na stanowisko nauczyciela klas najniższych. Ograniczono się jednak do obniżenia płacy Bacha. Zarzut, iż Bach „nic nie robi", jest śmieszny, jeśli się zważy, że przez pierwszych siedm lat napisał Bach szereg kantat, „które u innego kompozytora mogłyby być uznane za owoc połowy życia" (Spitta). Rada jednak uznawała za najwyższą cnotę kantora, jeśli z pedanterją wypełniał swe obowiązki, uczył chłopców śpiewu w godzinach przepisanych. Nie zważała zaś na to, że Bach byłby je wypełniał, gdyby posiadał był chór godny siebie. Ale Bach nie był ani organizatorem, ani czem innem, jak artystą. Widząc zaś, jaki jest stan rzeczy, z pewnością nie kwapił się z sumiennością w odbywaniu prób. I to tylko usprawiedliwia postępowanie rady, która też zamieniła w czyn swe postanowienie z d. 3 grudnia r. 1729 i nie uwzględniła Bacha podczas rozdziału legatów, przypadających na rok 1730. Ani bowiem pensji, ani „akcydentaljów" nie mogła mu zmniejszyć. Wśród tego wysłał mistrz memorjał do rady miejskiej, memorjał nie okraszony żadnymi frazesami, wyrażającymi uniżoność, memorjał, będący raczej oskarżeniem rady, niż usprawiedliwieniem swego postępowania. Podaję go na końcu tej pracy w całości, są bowiem zawarte w nim słowa, dowodzące, iż Bach wykonywał w Lipsku także muzykę „z Polski". Dokument ten posiada ponadto wielką wartość ze względu na to, że rzuca światło na ówczesną praktykę wykonawczą.

Dumny i lekceważący dostojeństwo rady miejskiej memorjał Bacha był w swej treści zasadniczo zupełnie słuszny, ale forma jego nie mogła przyczynić się do porozumienia się Bacha z tym bądźcobądź ważnym czynnikiem. Załatwiono sprawę nieprzychylnie, a zły stan stosunków trwał do r. 1746; rada nie chciała przyczynić się do poprawy warunków, wśród których pracował Bach. Czasem tylko, i to przed i podczas zaostrzania się sporu, uwzględniano życzenia Bacha co do naprawy lub zakupna instrumentów i muzykaljów, gdyż tu nie wchodziła w grę osoba samego Bacha. Jeśli wszystko to sobie uprzytomnimy, wówczas łatwo przyjdzie nam zrozumieć gorycz, z jaką pisał Bach list do Erdmana, zrozumiemy też powody, dla których pragnął opuścić Lipsk, licząc na pomoc przyjaciela z lat młodzieńczych, pomoc, której nie otrzymał.

Nowy rektor „Thomasschuli" był tym, który przyczynił się do polepszenia stosunków między Bachem a radą. Nazywał się Jan Maciej Gesner, był filologiem wielkiego znaczenia, odznaczał się energją i jak najlepszą wolą. Cenił muzykę, a wraz z nią nauczył się cenić Bacha. Umiejąc pogodzić stanowczość z pięknemi manierami, tak, że zjednał sobie szacunek i powolność rady miejskiej, która poczyniła mu wiele udogodnień odnośnie do obowiązków szkolnych. Bach znał Gesnera jeszcze z czasów weimarskich, a to wraz z całkowitym szacunkiem Gesnera dla Bacha miało stać się początkiem lepszych czasów dla kantora. Dowody tego przyjaznego stosunku są dość liczne. Najprzód Gesner starał się, ile mógł, o poprawę muzyki w „Thomasschule". Przeprowadził w roku 1732 w radzie zakupno rękopiśmiennego



zbioru motetów i responsorjów, dokonanego przez Bacha. A już wysoce pięknym dowodem jest mała adnotacja w wydaniu „Institutiones oratoriae“ Marka Fabiusa Quinctiliana (1738). W miejscu, w którem pisarz rzymski stwierdza ludzką zdolność opanowania w tym samym czasie wielu rzeczy, i przytacza jako przykład cytarzystów równocześnie śpiewających, grających i wybijających nogą takt, zwraca się w myśli do Quinctiliana, zapewniając go, że podziw jego byłby jeszcze większy, gdyby poznał Bacha. („Haec omnia, Fabi, paucissima esse diceres, si videre tibi ab inferis excitato contingeret, Bachium, ut hoc potissimum utar, quod meus non ita pridem in Thomano Lipsiensi collega fuit: manu utraque et digitis omnibus tractontem vel polychordum nostrum, multas unum citharas complexum, vel organon illud organorum, cujus infinitae numero tibiae follibus animantur hic manu utraque, illinc velocissimo pedum ministerio percurrentem, solumque elicientem plura diversissimorum, sed eorundem consenientium inter se sonorum quasi agmina: hunc, inquam, si videres, dum illud agit, quod plures citharistae vestri et sexcenti tibicines non agerent, non una forte voce canentem citharoedi instar, suasque peragentem partes, sed omnibus eundem intentum et de XXX vel XXXX adeo symphoniacis, hunc nutu, alterum suppliosione pedis, tertium digiti minaci revocantem ad rhythmos et ictus; huic summa voce, una alii, tertio media praeeuntem tonum, quo utendum sit, unumque adeo hominem, in maximo concinentium strepitu, cum difficillimis omnium partibus fungatur, tamen eundem statim animadvertere, si quid et ubi discrepet, et in ordine continere omnes, et occurrere ubique, et si quid titubetur restituere, membris omnibus rhythmicum, harmonias unum omnes arguta aure metientem, voces unum omnes, angustis unis faucibus edentem. Maximus alioquin antiquitatis fautor, multos unum Orpheus et viginti Arionas complexum Bachium meum, et si quis illi similis sit forte, arbitror“).

(C. d. n.)

Dr FRYDERYK HAUSEGGER.

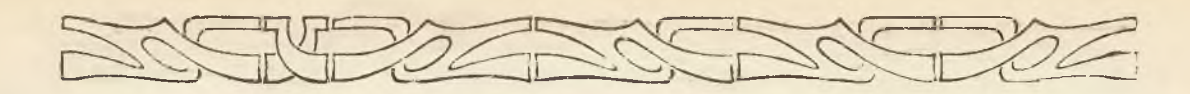
Muzyka jako wyraz.

(Musik als Ausdruck).

Przekładu dokonali: Dr Adolf Chybiński i Dr Józef W. Reiss.

(Ciąg dalszy).

Zrozumiałą jest rzeczą, że formy muzyczne dadzą się sprowadzić do jednakich typów zasadniczych. Przyczyna tego tkwi w tem, że budowa naszego organizmu jest jednakowa i ruchy wyrazu są podobne. Spotykamy się więc z łudzącą zgodnością najprostszych czynników rytmicznych tańca i pieśni u wszystkich ludów. Zmienność i wysubtelnienie tych ruchów decyduje też o rozmaitości form. Zasadnicza jednolitość form polega nie na skostniałych prawidłach, lecz na żywej przyczynie, t. j. na budowie, a właściwie na formach ruchu naszego organizmu; z tej przyczyny wywodzi się też różnorodność form. Wielcy artyści wzbogacili formy, nie naruszywszy przytem zasadniczego charakteru form muzycznych. Prawdziwy i doskonały artysta nie trzyma się niewolniczo zewnętrznej formy; stosuje się do niej wedle swych potrzeb. Lecz właśnie u niego brak też wszelkiej dowolności w traktowaniu formy; działa tu bowiem wewnętrzna konieczność, kształtująca za każdym razem formę, a nie pozwalająca na odstąpienie od zasadniczych warunków formalnych. Tak należy rozumieć zdanie, że Beethoven nie naruszył praw muzycznych, lecz spełnił je. Prawidło sprowadzone zostało do swej właściwej roli; lecz w czem tkwi istota i treść prawidła? Genjusz odpowiada na to pytanie — czynem; lecz jego wielbiciel nie może się tem zadowolnić, by upatrywać w nim wykonawcę czegoś niepojętego lub dowolnego. Właśnie jego dostępność, jego wewnętrzna konieczność stanowią o wartości i znaczeniu genjusza. Dopiero gdy poznamy jego prostotę, dopiero gdy odczujemy, że



on wypowiada to, co drzemało w naszej duszy, wtedy owiewa nas jego tchnienie. Genjusz wypowiada nie to, co jest niesłychane lub niebywałe, lecz raczej to, co nam najbliższe, to, co zawsze istnieje, lecz nie dochodzi do naszej świadomości, gdy wobec właściwości naszych stosunków życiowych odwraca się od tego uwaga naszych zmysłów. Przez usta genjusza przemawia do nas przyroda głośniej, niż zazwyczaj, ażeby w naszej wypaczonej naturze znaleźć ponowny posłuch. Jeśli się zatem mówi, że genjusz spełnia prawa, to powiedzenie to nie może uledz zarzutowi frazesu tylko wtedy, gdy przez to prawo rozumiemy coś żywego i działającego z koniecznością żywego organizmu, a nie coś martwego i schematycznego.

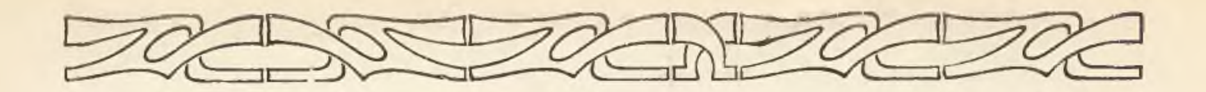
Przypatrzmy się *formie sonatej* w jej składowych, zasadniczych częściach, to przekonamy się, że odpowiada formie *trzyczęściowej pieśni*. Poszczególne części pieśni są w niej powiększone przez poddziały i łączne ogniwa. W pieśni objawia się ugrupowanie jej formy jako konieczna konsekwencja. Nie śmie w niej braknąć ani jednego taktu, ani nawet cząstki taktu, nic nie śmie zbywać, gdyż poznajemy to natychmiast z przykrością, nie drogą wyrachowania, ani nie przez obrazowe uzmysłowienie formalnej budowy, lecz bezpośrednio przez nasze odczucie. Błąd tego rodzaju uderza nas jako zatamowanie harmonicznej gry gestykulacyjnej. Właściwie jest rzeczą niesłuszną, gdy się mówi w muzyce o formie. Ugrupowanie jej części przedstawia się tylko zewnętrznie jako „*forma*", tak, jak mniej więcej obraz nutowy pewnej melodji przybiera także zewnetrznie określoną formę. Te zjawiska są jednak tylko *znakami*, a nie *istotą* rzeczy. *Rytm* jest żywotnym pierwiastkiem formy. Określenie: „forma" należy tylko brać obrazowo; a że tego często nie przestrzegano, doprowadziło to do wielu błędów. Także i forma sonaty, chcąc mieć prawo do żywotności, musi być rytmem; musi, podobnie jak pieśń, dokumentować konieczność związku między poszczególnemi ogniwami. Impuls, powodujący tak szeroką skalę ruchu, jaką reprezentuje sonata, musi być potężniejszy, aniżeli impuls, z którego powstaje skromna pieśń. Siła tego impulsu musi już wystąpić w samym temacie zasadniczym, który ma mieć w sobie zdolność do rozwoju i bogatego przetworzenia. Nie starczy zatem, by temat zawierał tylko motywy, służące wśród igraszki tonów do różnorodnego użycia i opracowania.

Beethoven potrafił zużytkować każdy motyw w najwspanialszy sposób! Tajemnica tego tkwiła nie w charakterze motywów, lecz w potędze impulsu, z którego one powstały i który je parł do dalszego rozwoju. Techniczna biegłość, z jaką przetwarza się motywy w tkaninę wielkiej formy, nie zastąpi siły impulsu, prowadzącego do szerokich form ruchu. Ta biegłość wprowadziła w błąd już niejednokrotnie nawet fachowca, którego oko zwraca się ku zewnętrznym znakom, podczas gdy ogół wchłaniający w siebie naiwnie wrażenia, chce odczuć impuls i wydaje sąd jedynie na podstawie jego odczutej siły. Jeśli się często słyszy zdanie — zwłaszcza wobec muzyki — „Ja nie jestem znawcą" i jeśli się przytem sądzi, że nie jest się powołanym nietylko do żadnego sądu, lecz nawet do uświadomienia sobie artystycznego wrażenia, to wytłumaczyć to sobie można niezdrową cechą naszych stosunków w dziedzinie sztuki. Dzieło sztuki nie schodzi na inne forum wobec znawcy, aniżeli wobec laika. Znawca, który je ściąga przed inne forum, traci właściwą miarę. Stąd pochodzi to dziwne zjawisko, że wielcy artyści, którzy zdołali nawiązać odrazu nić porozumienia między sobą a nieuprzedzonym, naiwnym ogółem, nie spotkali się ze zrozumieniem znawców. Życie niemal wszystkich wielkości na polu muzyki aż do R. Wagnera charakteryzuje zacięta walka ze „znawcami" współczesnej im epoki.

Po tem, cośmy powiedzieli, zbyteczne jest pytanie, czy forma sonatowa ma swe uzasadnienie. W jednym wypadku jest ona uzasadniona, w innym nie.

(D. c. n.)





HENRYK OPIEŃSKI.

Oskar Kolberg.

(W 100-ną rocznicę urodzin).

W dniu 22 lutego b. r. upłynęła setna rocznica urodzin pracownika, który działalnością całego swego życia przysporzył nauce polskiego ludoznawstwa takie bogactwo materjałów, jakim — według słów jednego z jego bjografów — „jeszcze w żadnym kraju i w żadnym narodzie nie obdarzyła nauki praca jednego człowieka“. Tym pracownikiem był kolega i przyjaciel z lat dziecinnych Fryderyka Chopina, Oskar Kolberg, z którego nazwiskiem nazawsze zostały złączone dzieje polskiej muzyki ludowej.

Praca Kolberga była niejako teoretycznem uzupełnieniem tego ruchu, jakim w praktyce nacechowaną była poezja, literatura i muzyka epoki romantycznej; w epoce tej wzrastał i rozwijał się Oskar Kolberg, początkowo probujący sił swoich samodzielnie na polu kompozycji, a potem oddany wyłącznie i jedynie ludoznawstwu.

Oskar (ur. w r. 1814 w Przysusze, powiat opoczyński) i Antoni (ur. 1816 † 1891) Kolbergowie byli synami Juljusza, profesora miernictwa i topografji w uniwersytecie warszawskim. Już w liceum warszawskiem przyjaźnili się obydwaj, chociaż znacznie młodsi, z Chopinem (Antoni malował, jak wiadomo, portret Chopina w ostatnich latach jego życia). Oskar, po ukończeniu nauk w roku 1831, wstąpił do kantoru bankierskiego; zapał jednak do muzyki, nad którą pracował od dziecka jako uczeń Vettera, Elsnera i Dobrzyńskiego, wkrótce oderwał go od zajęć praktycznych; chęć dalszego kształcenia się w kompozycji zawiodła go do Berlina, gdzie dwa lata (1835—37) pracował pod kierunkiem Rungenhagena (późniejszego nauczyciela Moniuszki). Po powrocie do Warszawy miał Kolberg zamiar poświęcić się wyłącznie muzyce, udzielając lekcji muzyki i probując swych sił na polu kompozycji. Wkrótce jednak rzeczywistość przekonała go o niepodobieństwie wykonania swych zamiarów; w roku więc 1845 wstępuje Oskar Kolberg do biura kolei Warszawsko-Wiedeńskiej, następnie od 1858 do 1861 r. jest urzędnikiem Komisji Skarbu. Praktyczne te zawody nie przerywają bynajmniej jego prac muzycznych [1]).

Pierwsze rezultaty studjów nad muzyką ludową — echa wycieczek w okolice Warszawy — zbiera O. Kolberg w tomie, który wychodzi w Poznaniu w roku 1842 p. t. „Pieśni ludu polskiego“. Ta pierwsza próba pracy na polu gromadzenia materjałów ludoznawczych jest zapoczątkowaniem olbrzymiej serji wydawnictwa, które stopniowo zmieniało zupełnie swoją fizjognomję, ze zwyczajnego albumu pieśni ludowych przechodząc w poważną pracę naukową, zawierającą całokształt materjałów etnograficznych, tyczących poszczególnych okolic kraju naszego.

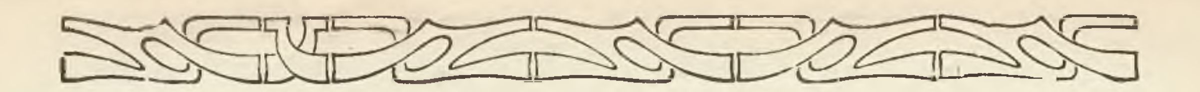
Wydawnictwo z r. 1857 („Pieśni ludu polskiego“, Serja I) posiada już inne cechy, niż pierwsze poznańskie; jeszcze szersze horyzonty nadaje swej pracy Kolberg począwszy od r. 1865, kiedy po wypadkach r. 1863 przenosi się na stałe do Galicji, przebywając najczęściej w gościnnym domu bar. Konopków. Metoda gromadzenia materjałów ludoznawczych z muzykalnej monografji zamienia się na wszechstronną etnografję polską.

Długi szereg wydawnictw, któremi zajmuje się Komisja etnograf. Akademji Umiejętności w Krakowie, daje kolejno obrazy etnograficzne Sandomierskiego, Kujaw, Krakowskiego, Poznańskiego, Lubelskiego, Kieleckiego, Radomskiego, Łęczyckiego, Kaliskiego... Na dwa dni przed śmiercią (ostatni rok swego życia mieszkał O. Kolberg w Krakowie u swego przyjaciela, prof. I. Kopernickiego) robił jeszcze korektę „Przemyskiego“; w dzień śmierci, dnia 3-go lipca 1890 r., przyniesiono mu świeżo wydane tomy: „Chełmskiego“...

Olbrzymia, mrówcza praca całego życia Kolberga zostawiła nam nieocenione materjały etnograficzne, wśród których ocalenie motywów muzycznych ludowych,

---

[1]) W roku 1859 wystawiony został na scenie Teatru Wielkiego jego obrazek sceniczno-muzyczny p. t. „Król pasterzy“ do słów Lenartowicza.



w wielu miejscowościach ulegających zupełnej zagładzie, stanowić może dla muzyków źródło niewyczerpane studjów i... natchnień. I niema wątpliwości, że słowa Kolberga, wyrzeczone przez niego w dzień śmierci z przeświadczeniem, iż to, co po sobie zostawia, „przyda się ludziom na długo", doniosłą w sobie mieszczą prawdę. Dla muzykologów zaś stanowić będą materjały, przez Kolberga zebrane, podstawę systematycznego i metodycznego zbierania i porządkowania pieśni ludowych, które badacz ten, pracując na niwie naukowej bez poprzedników, bez wskazanego kierunku, grupował i systemizował — według własnego instynktu i doświadczenia.

HERMAN VON ANDREAE.

Przyczynki do kwestji ujednostajnienia nauczania gry fortepjanowej.

(Ciąg dalszy.)

Sprobuję teraz naszkicować zarys przyszłej teorji ruchu, rozpatrywanej z punktu widzenia naiwnego realizmu.

Jak już powiedziałem, pierwszym warunkiem ścisłego i dokładnego zbadania funkcji gry jest znajomość mechanizmu współczesnego fortepjanu. Możemy więc część tę zaopatrzyć w tytuł:

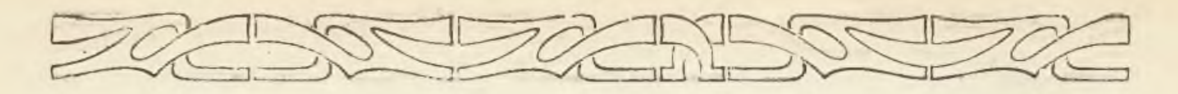
II. Mechanika fortepjanu.

Gdybyśmy zapytali współczesnego pjanistę, czy dokładnie jest obznajmiony z funkcjonowaniem instrumentu, na którym gra, okazałoby się w olbrzymiej większości wypadków, że znajomość ta jest nader powierzchowna. To samo trzebaby powiedzieć i o tych, którzy piszą o technice gry fortepjanowej. Ażeby każdy mógł poznać instrument, którym się posługuje, na gruncie własnej obserwacji, mającej w danym razie jedynie wartość, chcę tu opisać kilka doświadczeń, łatwo dających się przeprowadzić bez wszelkich przygotowań. Trzeba do tego usunąć przednią część deki pjanina, co nie przedstawia specjalnych trudności.

Z szeregu takich badań można będzie wyprowadzić kilka zasadniczych założeń dla mechaniki fortepjanu, a co za tem idzie i dla techniki gry fortepjanowej.

I. Doświadczenie pierwsze: Naciśnijmy powoli klawisz i przypatrzmy się po przez struny, jak się zachowuje główka ofilcowanego młoteczka. Zauważymy, że 1) główka ta porusza się mniej więcej cztery do pięciu razy prędzej, niż klawisz. Najsłabsze naciśnięcie klawisza powoduje stosunkowo znaczną szybkość ruchu młotka.

2) Gdy klawisz naciskamy bardzo wolno, młotek nie dotyka struny. Młotek przerywa ruch na odległość kilku milimetrów od struny i już żadne naciskanie klawisza nie jest w stanie ruch ten pobudzić w kierunku struny, ale, przeciwnie, młotek nawet opada. Jest to działanie specjalnego mechanizmu, zwanego po niemiecku „Auslösung" (Por. Blüthner i Gretschel: „Lehrbuch des Pianofortebaues"; E. Tetzel: Klavierlehrer, październik, 1908). Pomimo różnic w budowie wspomnianego mechanizmu, zasada i działanie jego są zawsze jednakowe: przy każdem uderzeniu młotek zostaje na chwilę przed dotknięciem struny wyłączony z zakresu działania klawisza. Nie mógłby bowiem wcale powstać ton, gdyby klawisz przycisnął młotek bezpośrednio do struny. A jednak musi klawisz możliwie zbliżyć młotek do struny, ażeby działanie jego było jak najbardziej rozległe. Ścisłe uregulowanie odległości młotka od struny, t. j. dokładne określenie zakresu działania klawisza umożliwia subtelna mechanika, wyłączająca młotek z pod wpływu klawisza (Auslösungsmechanik), wyznaczająca w ten sposób funkcje klawisza i młotka.



Zwróćmy uwagę na to, że proces wyłączania (Auslösungsprozess) włącza pewną część przebiegu ruchu klawisza. Gdy klawisz po uderzeniu trzymamy naciśnięty, młotek odskakujący od struny zostaje schwytany przez tak zw. chwytnik („Fänger"), który uniemożliwia dalszy ruch jego w kierunku struny.

3) Prawie jednocześnie z przerwaniem ruchu młotka przerywa się i ruch klawisza na dół. Klawisz napotyka opór ze strony deski (Tastenboden). Z chwilą gdy klawisz przestał działać na młotek, jest już niepotrzebny. Aby przerwa, spowodowana tym oporem, była ścisła i jednostajna dla wszystkich klawiszów, spód, na którym opierają się klawisze, urządzony jest w ten sposób, że tworzy równię oporu równoległą do powierzchni klawjatury. Ta równia oporu, jak się przekonamy, jest kwestją wielkiej wagi dla wszelkich ruchów uderzeniowych.

4) Wraz z naciskaniem klawisza podnosi się stopniowo ze struny ofilcowany tłumik. W większości wypadków ruch tłumika zaczyna się dopiero wtedy, gdy klawisz odbył już $1/3$ swej drogi. W najwyższym punkcie znajduje się tłumik wówczas, gdy klawisz jest na najniższym, więc gdy opiera się o spód.

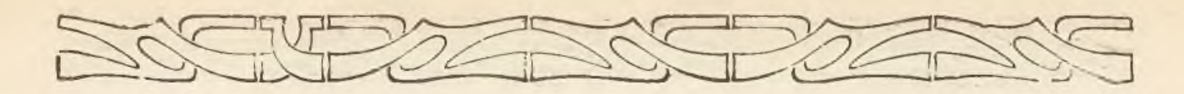
5) Gdy nacisk, pod którym opuszcza się klawisz, aż do deski oporowej, zaczniemy stopniowo zmniejszać, następuje moment, w którym siła odśrodkowa klawisza, spowodowana przez większą wagę młotka, przewyższa siłę nacisku. Wówczas klawisz podnosi się sam przez się. Jednocześnie zbliża się tłumik do swojej struny i zanim klawisz zdoła osiągnąć swe normalne położenie, tłumik leży już na strunie (porówn. wyżej 4) i zapobiega dalszemu jej brzmieniu. Ten moment nazwijmy „granicą stłumienia" klawisza. A więc struna dźwięczy, gdy klawisz znajduje się poniżej granicy stłumienia, milknie zaś w chwili, gdy klawisz, podnosząc się, przekracza tę granicę. Przez ten czas młotek również powrócił do pierwotnego położenia, zaś na chwilę oswobodzona część jego mechaniki zajęła znów swoje miejsce. Dopóki to nie zajdzie, nie można oczywiście wprawić go w ponowny ruch. Wyjątek pod tym względem stanowi mechanika z t. zw. podwójną repetycją. Czy ona stanowi istotną przewagę — jest to dotychczas kwestja sporna.

II. Doświadczenie drugie: 1) Przytrzymajmy koniec klawisza pierwszym palcem lewej ręki pod silnym naciskiem i uderzajmy mocno w ten sam klawisz palcem prawej ręki: — usłyszymy wówczas dźwięk, pomimo że przyciśnięty klawisz nie mógł się już opuścić, albo, co najwyżej, uległ prawie że niedostrzegalnemu naciskowi. Wskutek momentalnego udzielenia się nagłego uderzenia młotek uległ przyśpieszonemu ruchowi, który wystarczył, by bierną masę jego wyrzucić w kierunku struny na odległość 5—6 cm. Zauważymy przytem, że tłumik się nie podniósł.

2) Trzymajmy klawisz, jak wyżej, mocno — tylko stopniowo i w mniejszych odstępach zniżając to położenie klawisza, i uderzajmy za każdym razem w klawisz, jak w poprzedniem doświadczeniu: przekonamy się, że młotek z każdego nowego położenia, uwarunkowanego pozycją klawisza, wznosi się ku strunie i napowrót opada. Wkrótce podnosi się i tłumik, a odległość pozycji — młotka od struny coraz bardziej się zmniejsza, aż wreszcie młotek znajdzie się w takiem położeniu, że już wyżej podnieść się nie może: nastąpiło wyłączenie młotka z pod działania klawisza, jak opisano w p. 1 i 2.

3) Opadanie młotka w doświadczeniu II, p. 1 wyczuwa się wyraźnie jako nagłe wstrząśnienie w lewej ręce. Słyszymy również, szczególniej w starych instrumentach, mniej lub bardziej wyraźne szmery. W doświadczeniu II, 2 wyczuwamy wstrząśnienie przy opadaniu, oraz szmery coraz niewyraźniej w miarę tego, jak klawisz coraz bardziej się oddala od zwykłego miejsca spoczynku i zbliża się do momentu, w którym ma nastąpić wyłączenie go z pod działania klawisza.

Z tych doświadczeń wynika, że młotek istotnie osadzony jest swobodnie na końcu klawisza i że zostaje wyrzucony, jak strzała z łuku, ku swemu celowi — strunie. Ruch młotka można przyśpieszyć w każdej poszczególnej fazie przez wzmocnienie lub osłabienie sił nań działających, ale powstrzymać go



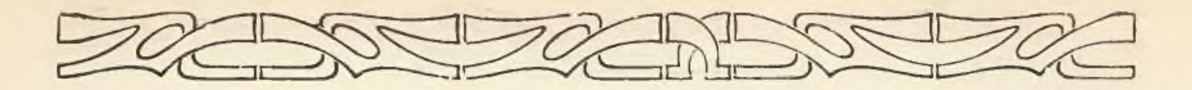
zupełnie nie można w żadnym razie. Dopiero gdy nastąpi „oddzielenie“ go od klawisza, nic już na ten ruch oddziaływać nie może. Kiedy to nastąpiło, może określić, mierząc odległość pozycji, w której nastąpił ostatni ruch młotka od pozycji klawisza, znajdującego się w spokoju. Ta odległość, zależnie od budowy instrumentu, wynosi 5 do 10 mm. Klawisz jednak zawsze odbył przytem większą część swej drogi. Pewną, nieznaczną część tej drogi w górę należy odliczyć ze względu na proces „wyłączenia“ oraz na niezbyt elastyczny podkład filcowy na desce, na której się opierają klawisze. W każdym razie mamy do rozporządzenia względnie znaczną odległość, by módz dowolnie regulować ruch młotka, bądź za pomocą stałego nacisku, bądź nagłego uderzenia.

III. Doświadczenie trzecie. Połóżmy na klawisz, który przytrzymujemy mocno, jak w doświadczeniu II, 1, 20 lub 30 drobnych monet, a potem nagle puśćmy klawisz: monety padając, ciężarem swym przyśpieszają jednostajnie ruch klawisza, a przez to i młotka, i jeżeli młotek posiada w chwili wyłączenia dostateczną szybkość, to wówczas można usłyszeć mniej lub bardziej intensywny ton. Przez dodanie większej ilości monet lub też odjęcie ich, ton ten możemy uczynić słabszym lub silniejszym. „Granica uderzenia“ klawisza, t. j. ciężar, który trzeba nań położyć, by pod jego naciskiem wydobyć ton, w różnych fabrykatach waha się między 60 a 100 gr. W pobliżu granicy uderzenia wystarcza mała stosunkowo różnica ciężaru (3—5 g.), ażeby osiągnąć zmianę intensywności tonu. Dla intensywności forte potrzeba już znacznych przyrostów wagi (na 1 lub 2 kg. więcej, niż 50 gr. przyrostu), ażeby osiągnąć wyczuwalną zmianę intensywności (prawo Webera). W tym samym instrumencie *powinna* naturalnie „granica uderzenia“ być stała dla wszystkich klawiszów ze względu na pożądaną równomierność tonu. Tak jednak zazwyczaj nie jest, i granica ta, stosownie do jakości i starości fortepjanu, wykazuje wahania od 5—40 gr. Breithaupt (Natürliche Klaviertechnik, 1905, str. 105) przecenia, zdaje się, subtelność mechanizmu klawisza, gdy technikowi fortepjanowemu przypisuje możność uchwycenia różnicy od 5—1 miligr. Różnice 10 gr. w „granicy uderzenia“ niedostrzegalne są nawet przez wprawnych pjanistów i są wogóle rozpatrywane tylko w pianissimach, gdyż co do większych intensywności wyrównywają się te różnice podług prawa Webera. Steinhausen (Błędy fizjologiczne w grze fortepjanowej) znów niedocenia tych stosunków, gdyż jego norma ciężaru od 500—1000 gr. ogranicza skalę intensywności do *p,* wykluczając niemal zupełnie pianissimo. Ciekawem byłoby dokładne zbadanie wszystkich powyżej wymienionych stosunków.

Z tych trzech doświadczeń wyprowadzić możemy bezpośrednio trzy podstawowe zasady techniki fortepjanowej:

1 Zasada: Intensywność tonu fortepjanowego zależy wyłącznie od szybkości młotka w chwili odbicia się jego od struny, a uwarunkowana jest szybkością klawisza, poruszonego w dół, przyczem w każdej poszczególnej fazie ruchu klawisza między pozycją jego w spokoju a wyłączeniem go z pod działania klawisza może ten ruch ku dołowi uledz dowolnemu przyśpieszeniu. Przyśpieszenie w znaczeniu negatywnem nie może nigdy udzielić się ruchowi młotka bezpośrednio, lecz co najwyżej przez niezużytkowanie części drogi klawisza w górę.

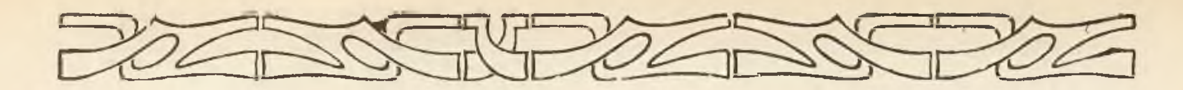
W rzeczywistości doświadczenia I, 2 i II, 1 i 2 wykazały, że młotek ma zawsze przed sobą pewną część drogi do odbycia swobodnie, zanim odbije się o strunę. Masa jego zostaje przytem zawsze ta sama i zawsze tylko w tem samem miejscu może on dotknąć struny. Oczywistem jest tedy, że tylko szybkość jego stanowi warunek siły tonu. W jakikolwiek sposób oddziaływać będziemy na klawisz, czy to uderzeniem, stuknięciem, naciśnięciem, wtłaczaniem, czy lekkiem dotykaniem i głaskaniem, zawsze dzielić nas będzie od struny pewna nieprzebyta przestrzeń, którą wypełnić może tylko swobodny pęd młotka — a ruch jego może być tylko wolniejszy lub szybszy. Podobny jest do strzały: im szybszy jej pęd, tem mocniej trafia w cel; im szybciej naciskamy klawisz, tem szybszy jest ruch młotka i tem silniejszy, rozbrzmiewający ton. Gdy jednak już strzała została wyrzucona, strzelec powstrzymać w locie jej nie zdoła.



Jedynym istotnym środkiem do osiągnięcia wszystkich możliwych odcieni tonu fortepjanowego jest nadawanie rozmaitych stopni szybkości opadającemu klawiszowi na odległości między poziomem klawisza w spoczynku a punktem, w którym zachodzi jego wyłączenie („Auslösung"). Ta odległość, równająca się $1/2$ — 1 cm., może być wyzyskana tylko częściowo. Fortepjan przedstawia martwy mechanizm, podlegający działaniu różnych sił jedynie za pośrednictwem medjum w postaci obcego, zupełnie od niego niezależnego ciała. To niezależne ciało, jako uruchomiona masa, styka się z mechanizmem klawiszowym. Przytem masa ta już przed zetknięciem może być uprzednio wprawiona w ruch; spada wówczas na klawisz z pewną szybkością i może być scharakteryzowana jako uderzenie, spadek, pchnięcie. Albo też masa dopiero po zetknięciu się z klawiszem wprawiona zostaje w ruch, i to przybiera formę wciskania, jakkolwiek i tu może zachodzić uderzenie, lub stuknięcie. Analiza tych form ruchu należy już do fizjologji ruchowej. Trzeba jednak pamiętać, że tylko przy wolnem spadaniu masy pod wpływem prawa ciążenia ruch klawisza może teoretycznie ulegać równomiernemu przyśpieszeniu. W teorji możemy siły, wywołujące uderzenie, nacisk, uważać za stałe co najwyżej w przybliżeniu. Ponieważ ciało żyjące pracuje niezależnie w każdej fazie swych ruchów, więc zmiany szybkości mogą zachodzić nawet w czasie przebiegu ruchu klawisza. Trzebaby przekonać się, czy te zmiany wobec stosunkowo małej odległości $1/2$—1 cm. mogłyby w praktyce nie być brane w rachubę. W każdym razie jednak może tu być mowa tylko o wypadkach wyjątkowych, gdyż — jak się o tem później przekonamy — w praktyce zużytkowujemy w uderzeniu całkowitą drogę, odbywaną przez klawisz, i z jednostajnem mniej więcej przyśpieszeniem ruchu. Można przeto sformułować to tak: jednakowe szybkości ruchu opuszczającego się klawisza wywołują zawsze te same intensywności tonu. W jaki sposób te różne stopnie szybkości można osiągnąć, czy do tego użyć trzeba ramienia, ręki, palców, ciężaru (por. doświadczenie III), czy też aparatów grających (Apollo, fonola i t. p.) — to rzecz drugorzędna, jeżeli tylko dostępne jest ich osiągnięcie, t. j. podporządkowanie ich naszej woli i zamiarom artystycznym (Por. Steinhausena „Błędy fizjologiczne...", rozdz. II, str. 14).

II Zasada: Za pośrednictwem mechanizmu fortepjanu możemy ton, niezależnie od stopnia jego intensywności, artykułować przez regulowanie jego trwania, a tę artykulację warunkuje tłumik, głuszący brzmiącą strunę. Działają przy tem dwa czynniki: samodzielny ruch w dół klawisza, znajdującego się poniżej granicy swego stłumienia a poruszającego własny tłumik, oraz pedał, który podnosi lub opuszcza odrazu wszystkie tłumiki i przez to przedstawia zupełnie odrębny, niezależny, sam w sobie mechanizm, wyłączający przez swe działanie jednoczesną artykulację za pośrednictwem poszczególnych tłumików klawiszowych. Istotnie widzieliśmy w powyższych doświadczeniach, że oprócz młotka i tłumika żadna inna część mechanizmu nie może zetknąć się ze struną, a więc młotek i tlumik są jedynemi narzędziami pjanisty.

Pedały są samodzielnym mechanizmem, kierowanym zapomocą nóg i nie nastręczającym żadnych zagadnień nauce o ruchu; wskazówki co do ich stosowania należą do dziedziny nauki o wykonaniu. Wszelkie więc pedały mogą tu być pominięte, albowiem nie oddziaływają zupełnie na funkcje młotka i tłumika. Mechanika natomiast musi uwzględnić tak zw. „pedał tłumiący", o ile od niego zależą czynności tłumikow, gdyż jest on w takim razie środkiem artykulacji. W sposób od grającego zgoła niezależny artykułowane są dźwięki same przez się przedewszystkiem wskutek tego, że uderzenie młotka wywołuje drgania struny, które wydają w tej chwili ton o znacznie większej intensywności, aniżeli stopniowo zamierające dalsze drgania. Ten właśnie moment uderzenia młotka występuje za każdym razem bardzo wyraźnie; różnica w postrzeganiu tego wybuchowego charakteru wzrasta w miarę, jak tony następują po sobie coraz wolniej i stają się intensywniejsze. I przeciwnie, wrażenie staje się tem mniej dostrzegalne, im tony następują szybciej, a intensywność ich się zmniejsza. Powtóre, przez naturalne zmniejszanie się wysokości falowań struna, która przy wzroście napięcia od basu w górę coraz szyb-



ciej dąży do pierwotnego stanu spoczynku, sama przez się zakreśla granice artykulacji, gdyż od górnego do średniego rejestru po 5—15 sekundach, a od średniego do basu po 15—35 sekundach niema już żadnych drgań, któreby trzeba przytłumiać. Trwanie brzmienia mniej, niż to zazwyczaj przypuszczamy, zależy od intensywności tonu.

Najdłużej brzmiący ton możnaby osiągnąć, gdyby w najniższym basie wprawić w ruch klawisz z największą szybkością przy naciśniętym pedale. Trwanie tego tonu będzie rozmaite, zależnie od jakości instrumentu, ale po upływie minuty jest już niedostępne dla oceny muzycznej.

O ile artykulacja stanowi przedmiot mechaniki i nauki o ruchu, polega ona na zależnem od grającego stłumieniu strun zapomocą tłumików, — a więc na sposobie posługiwania się tym składnikiem mechanizmu przez grającego. Ponieważ tłumik niedostępny jest bezpośrednio, więc pjanista ma przed sobą dwa sposoby oddziaływania nań do rozporządzenia: klawisz i pedał. Klawisz warunkuje — jak wiemy z doświadczeń 1, 4, 5 — trwanie tonu przez jego zachowanie się względem „granicy stłumienia“.

(D. c. n.)

List z Berlina.

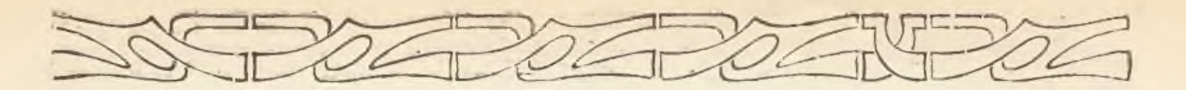
Ruch koncertowy w Berlinie przechodzi fazę przesilenia. Przyczyną tego jest nadmiar koncertantów, z pośród których mała tylko liczba wnosi ze sobą prawdziwie artystyczny pierwiastek, odbiegający od szablonu. Tutejsze ajencje koncertowe, wraz z całą falangą przyjezdnych wirtuozów wytworzyły w sztuce atmosferę czysto handlową; objaw to tem smutniejszy dla prawdziwych artystów, którzy z wielkim wysiłkiem walczyć muszą o stanowisko i uznanie w tym bezmiarze dyletantyzmu, protegowanego przez dużo zarobkujące ajencje.

Co się tyczy atmosfery muzycznej w Berlinie, to jest ona konserwatywną. Dzieł współczesnych obcych kompozytorów słyszy się tu bardzo mało, chyba że są one wykonywane przez rodaków autora. Ton muzyce tutejszej nadają koncerty Nikischa, Hauseggera i Straussa. Na programach tych koncertów muzyce nowoczesnej wyznacza się bardzo skromne miejsce — nawet młodoniemieccy kompozytorowie rzadko przychodzą do słowa. Nazwiska Bacha, Beethovena, Brahmsa, Straussa, Schumanna, Schuberta, Wolffa są stale zamieszczane na programach orkiestrowych koncertów i na wszystkich programach przyjezdnych wirtuozów. Słyszy się ciągle jedno i to samo, kilka razy przez jeden wieczór.

Duże zainteresowanie wzbudzają koncerty zespołu kameralnego, zorganizowanego przez znakomitego wiolonczelistę, Marksa Loevensohna. Koncerty te cieszą się ogromnem uznaniem krytyki i publiczności, a sala Akademji muzycznej jest stale przepełniona. W zespole tym przyjmują udział: znany pjanista i dyrygent Leonid Kreutzer, van Laar, Trapp, Haid, Kutschka, Loevensohn i śpiewaczka o pięknym głosie i niepowszedniej kulturze muzycznej, panna Meta Złotnicka, która zapoznała Berlin z całym szeregiem nieznanych pieśni. Zespół ten daje w ciągu sezonu dwanaście koncertów muzyki kameralnej i pieśni, poświęconych wyłącznie utworom kompozytorów w Berlinie nieznanych.

Marks Loevensohn występuje w Berlinie także jako solista, a krytyka muzyczna stawia go w rzędzie najwybitniejszych współczesnych wiolonczelistów. Mimo sławy wirtuoza, Loevensohn tylko ze względów artystycznych, z wielkim nakładem materjalnym urządza wspomniane koncerty. W zmaterjalizowanym Berlinie tego rodzaju idea zasługuje na uznanie i uwagę.

Z polskich artystów, którzy stale tu przebywają, zasługuje na uwagę działalność Bronisława Poźniaka, który i jako pjanista i jako organizator tria z całą energją stara się zaznajomić Berlin z muzyką polską. Koncerty Poźniaka



należą bezwątpienia do poważniejszych ewenementów sezonu berlińskiego. Oprócz własnych koncertów, trio B. Poźniaka, będąc zaproszone przez Tonkünstlerverein, dało cały szereg wieczorów muzyki klasycznej. Obecnie zespół Poźniaka odbywa drugie w tym zesonie tournée po Niemczech.

Z pjanistów polskich słyszeliśmy tutaj: Melcera, Turczyńskiego, Morsztynównę, Lalewicza, Rubinsteina; ze skrzypków Wacława Kochańskiego i Pawła Kochańskiego.

Z utworów polskich wykonywano tutaj koncert skrzypcowy Karłowicza, dwa razy sonatę Szymanowskiego, trio Fitelberga, oraz Różyckiego: kompozycje fortepjanowe, pieśni i Rapsodję.

Ze śpiewaczek polskich dużem powodzeniem cieszy się Iza Rybicka-Bergerowa, która dotychczas była pierwszą koloraturową śpiewaczką w Cassel, a obecnie poświęca się karjerze koncertowej.

Z kapelmistrzów polskich wielkie uznanie zdobył tutaj Emil Młynarski, który wystąpił jako dyrygent i kompozytor, urządzając w Filharmonji berlińskiej trzy koncerty orkiestrowe, poświęcone wyłącznie muzyce słowiańskiej. Zadziwiającą jest zgodność krytyki niemieckiej, nawet najbardziej polakożerczej, wobec niepospolitych zalet polskiego dyrygenta. Krytyka niemiecka stawia Emila Młynarskiego w rzędzie najznakomitszych współczesnych kapelmistrzów, chwaląc wytworność ruchów przy wielkim temperamencie i bajecznem opanowaniu orkiestry.

Koncerty pod dyrekcją Młynarskiego wzbudziły tutaj ogrome zainteresowanie; sala była przepełniona. Przyjmowano Młynarskiego gorąco i jako dyrygenta i jako twórcę symfonji, bogatej w charakterystyczne narodowe polskie motywy i posiadającej barwną szatę instrumentacyjną.

Młynarski, który od szeregu lat stale dyryguje koncertami w Glasgowie, a od czasu do czasu w Londynie, stale wprowadza do repertuaru swych koncertów dzieła kompozytorów polskich. Dotychczas wykonywał w Londynie dzieła Z. Noskowskiego, Paderewskiego, Stojowskiego, Różyckiego, Karłowicza i innych.

W koncertach Młynarskiego przyjmował udział Paweł Kochański, który pięknym tonem i wysoce artystycznem wykonaniem koncertu Karłowicza zyskał sobie uznanie publiczności i krytyki.

W przyszłym sezonie zamierza Młynarski dać w Berlinie szereg koncertów orkiestrowych, na których twórczość polska będzie na pierwszym planie.

St. M.

Berlin, w marcu 1914 r.

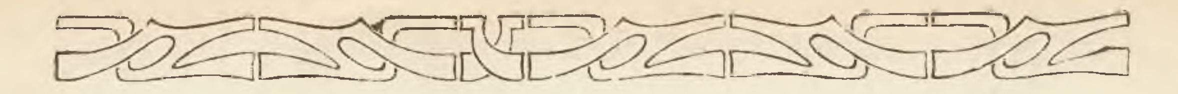
KONCERTY.

W Filharmonji.

═ IX-ty koncert Henryka Opieńskiego zawierał w programie dwa nowe utwory kompozytorów polskich: wyjątek z opery „Lilje“ (wstęp do drugiego aktu) Felicjana Szopskiego i „Taniec mgieł nocnych“ (scherzo na chór mieszany i orkiestrę; słowa K. Tetmajera) H. Opieńskiego.

We wstępie z opery, może nieco zadługim, o ile ma być wykonywany nie w sali koncertowej, a w teatrze jako wstęp do opery, stwierdził F. Szopski, że jest twórcą pierwszorzędnym, biegłym w technice kontrapunktycznej i wrażliwym na piękno harmonji i instrumentacji. Jego „wstęp“ zaliczyć należy do kompozycji niezwykle wartościowych.

Scherzo H. Opieńskiego posiada ładne, interesujące harmonje i barwną instrumentację, w której autor celuje. Wykonanie scherza, w którem, prócz orkiestry,



brał udział chór „Harfa" i chór uczennic szkoły śpiewu M. Sobolewskiej, wypadło bardzo dobrze. Nadto chór „Harfa", pod dyrekcją swego utalentowanego kierownika, W. Lachmana, wykonał Noskowskiego „Śmierć bohatera" i Lachmana „Siew wiosenny".

Drugą część programu wypełniły produkcje fortepjanowe p. Józefa Turczyńskiego. Wśród kompozycji, odtworzonych przez młodego pjanistę, znalazły się dwie interesujące, niewykonywane jeszcze improwizacje Juljusza Zarembskiego, oraz trzy mazurki i polonez as-dur Chopina. Mazurki, traktowane bardzo ładnie, zjednały utalentowanemu artyście huczne dowody uznania, trochę mniej natomiast zadowoliło nas wykonanie wspaniałego poloneza, wymagającego potężnego tonu i barwnych odcieni dynamicznych.

= Wykonana 15/III, na popołudniowym koncercie, piąta symfonja (op. 64, E-moll) Czajkowskiego powstała w r. 1888 i podobnie jak czwarta i szósta należy do najpiękniejszych przejawów twórczości tego kompozytora.

Tak samo jak w czwartej, pierwszą część symfonji poprzedza niewielki wstęp, w którym rozbrzmiewa melancholijny, beznadziejnie smutny temat (klarnet) — myśl najgłówniejsza, ukazująca się we wszystkich bez wyjątku częściach dzieła (w czwartej symfonji temat zasadniczy — fatum pojawia się tylko w pierwszej i ostatniej części). Po wstępie rozpoczyna się allegro, w którem charakterystyczne pierwiastki twórczości Czajkowskiego występują z plastyką niezwykłą.

Część druga (andante) — to cudna, natchniona pieśń, czarująca poetycznym nastrojem. Rozpoczyna ją przepiękna melodja (waltornia), w postaci najprostszej, następnie ozdobiona subtelnemi ornamentacjami kontrapunktycznemi, które nadają jej coraz to barwniejsze odcienie. Pieśń się rozwija, brzmi coraz potężniej, wtem zjawia się niespodziewanie ów temat fatalny wstępu, przerywający rozlewne andante (dwa razy), niby groźne napomnienie.

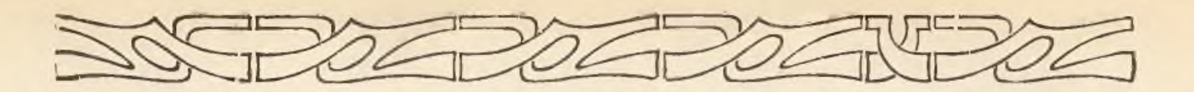
Wdzięczny, uroczy walc stanowi część trzecią, zamiast przyjętego dotąd menueta albo scherza. Walc ten, utrzymany zresztą w bardzo szlachetnym stylu, wywoływał w swoim czasie pewne niezadowolenie, prawdopodobnie dlatego, że po raz pierwszy spotykano się z podobną inowacją, którą poczytywano autorowi za niewłaściwe odstępstwo od form ustalonych, za nieposzanowanie sztuki poniekąd. W części tej ukazuje się w zakończeniu temat wstępu, od którego rozpoczyna się również finał (czwarta część), lecz tym razem, dzięki pewnym przeobrażeniom w instrumentacji, rytmice i harmonji (zmiana trybu minorowego na majorowy), myśl główna zmienia charakter i brzmi zgoła inaczej — uroczyście, majestatycznie. Pozatem ostatnia część jest oparta na dwuch tematach: pierwszy z nich posiada charakter taneczny, drugi — bardziej spokojny, śpiewny, zaś opracowanie powyższych myśli doprowadza do zakończenia, w którem rozbrzmiewa znów całą potęgą orkiestry temat główny I części (w tonacji majorowej), porywający wspaniałym wyrazem.

Symfonją dyrygował (z pamięci!) Zdzisław Birnbaum, świetny interpretator muzyki Czajkowskiego, a wykonanie nosiło cechy niepospolitego talentu.

W koncercie brała udział p. W. Neumarkowa, która odegrała koncert Liszta A-dur z towarzyszeniem orkiestry. Utwór ten daje wykonawcy pole do technicznego niemal wyłącznie popisu; pod tym względem pjanistka przedstawiła się korzystnie.

= XI-ty Wielki abonamentowy koncert symfoniczny odbył się ze współudziałem włoskiego skrzypka, Arrigo Serata, który wybrał sobie na program przepiękny w swych klasycznych linjach koncert E-dur Bacha i wspaniały koncert Brahmsa. W utworych tych, tak różnych pod względem charakteru i stylu, wirtuoz starał się uchwycić ton właściwy i odtworzyć plastycznie natchnioną myśl kompozytora, — co mu się poczęści udawało. Pod względem technicznym artysta posiada odpowiednie, w wysokim stopniu rozwinięte warunki, o czem zresztą wiemy nie od dzisiaj.

W pierwszej części programu, dostosowanej do koncertu Bacha, wykonanego przez solistę, umieszczono piękną w swej subtelnej prostocie symfonję Haydna, zaś w drugiej — fantazję symfoniczną Ryszarda Straussa, w której autor probuje odtwo-



rzyć mową tonów wrażenia i nastroje z podróży po Włoszech, Całość składa się z czterech części, barwnych i dość efektownych. Wogóle jednak fantazja, jako jedna z wcześniejszych kompozycji, nie należy do najlepszych dzieł Straussa.

Dziełami symfonicznemi i akompanjamentami dyrygował Z. Birnbaum.

W sali Hermana i Grosmana.

= 6-ty Koncert kameralny. Dwa dzieła umieszczono w programie szóstego wieczoru kameralnego: kwartet smyczkowy Klaudjusza Debussy'ego i trio fortepjanowe Czajkowskiego.

Ostatni ten utwór, napisany w roku 1882 i poświęcony pamięci „wielkiego artysty“ (Mikołaja Rubinsteina), jest jednem z najpiękniejszych i najcenniejszych dzieł Czajkowskiego, który w dziedzinie muzyki kameralnej niewiele stosunkowo pozostawił kompozycji. Smętna uczuciowość, wrodzona autorowi, lubującemu się w tęsknych, minorowych nastrojach, panuje w całem niemal dziele; wzrusza i zachwyca szczerym, serdecznym wyrazem, czaruje subtelną poezją, słowem — daje słuchaczowi chwilę głębokiej rozkoszy artystycznej, którą dać może tylko muzyka natchniona.

Wykonawcami byli pp.: Urstein (fortepjan), Andrzejowski (skrzypce) i Kochański (wiolonczela). Artyści traktowali swoje partje z prawdziwym zapałem i z dużym zasobem uczucia, tworząc całość harmonijnie zespoloną, subtelną i barwną, za co zbierali sute oklaski, z których duża część przypadła w udziale prof. Ursteinowi.

W pierwszej części koncertu usłyszeliśmy zajmujący kwartet smyczkowy K. Debussy'ego (pp.: Ozimiński, Andrzejowski, Wenty i Kochański). Najładniejszą wydała mi się część trzecia (andantino).

A. Zabłocki.

Z żałobnej karty.

Zmarł **Tor Aulin,** wybitny kompozytor szwedzki. Studjował u Emila Saueretа grę skrzypcową, a u Filipa Scharwenki kompozycję, przynosząc w następstwie jednemu i drugiemu, jako uczeń, duży zaszczyt. Kompozycje T. Aulina, zwłaszcza jego trzy koncerty skrzypcowe, propagował z powodzeniem Henryk Marteau. Liczył lat 47.

KRONIKA.

= **Konkurs.** Wydział Związku kół śpiewackich w Poznaniu ogłasza konkurs na utwór, który ma być odśpiewany podczas tegorocznego zjazdu w Poznaniu.

Warunki: Utwór powinien być oryginalny, dotąd nie drukowany, nie nagradzany i nigdzie dotąd nie wykonywany, obejmujący 40—60 taktów, średnio trudny; tekst o wartości literackiej, nie polityczny.

Nagroda wynosi: pierwsza 100 mk., druga 75 mk., trzecia 50 mk.

Nagrodzono utwory stają się własnością Związku; prócz tego zastrzega sobie Wydział prawo nabycia dalszych utworów, uznanych przez komisję za odpowiednie do druku, płacąc za utwór 25 mk.

Utwory konkursowe należy zaopatrzyć w godło, które ma być również umieszczone na zamkniętej kopercie, zawierającej adres i nazwisko autora.

Skład sądu konkursowego będzie ogłoszony później.

Termin nadsyłania prac upływa 20 maja b. r. Prace konkursowe adresować należy: K. T. Barwicki (Posen — Halbdorfstr. 35).

= **Stanisław Eksner,** dyrektor i założyciel Cesarskiego konserwatorjum muz. w Saratowie, ustąpił z zajmowanego stanowiska.

= **Juljusz Wertheim** wystąpił w Petersburgu jako kompozytor i pjanista na koncercie z udziałem Nadwornej Orkiestry i wykonał między innemi własną „Rapsodję“.

= **L. Różycki** napisał ostatnio kwintet fortepjanowy, który ma być wykonany po raz pierwszy w Berlinie w kwietniu r. b.

= **Na koncercie „Sokoła“ w Petersburgu** wykonane było po raz drugi w bież. sezonie trio Fitelberga (pp. Robowska, Grygorowicz i Butkiewicz): program obejmował również kompozycje M. Karłowicza (pieśni i serenada na wiolonczelę), Jana Galla (serenada) i in.

= **Dom w Zwickau,** w którym się urodził Schumann, radni miasta postanowili nabyć na własność i przeznaczyli na ten cel 165,000 marek.

Redaktor i Wydawca **Roman Chojnacki.**

Drukarnia Teofila Jankowskiego, Wspólna 54.—Telefon 266-07.